

ALESSANDRO MARINI

## DALLA PARTE DELL'ALTRO

Siamo italiani, di Alexander J. Seiler

**ABSTRACT:** In *Siamo italiani* (1964) Alexander J. Seiler observes the substantial migratory process that induced hundreds of thousands of Italians - driven by the desire for economic and social promotion - to German-speaking Switzerland after the Second World War. The representation of the urban landscape, reconstructed according to an anthropological oppositional scheme, is pivotal in Seiler's film. In this landscape the local community redefines its territory according to the Other; at the same time, the immigrant crosses the space as in an endless journey of discovery, marked by alienation, desire and incomprehension. Thus, the geography of *Siamo italiani* becomes a metaphor: an open space, in which to redefine the collective experience and identity. Thanks to both the reconstruction of the context and external contributions - Max Frisch's position on the migration process and Seiler's work - but also thanks to the analysis of large sections of the film, this essay aims to highlight the director's approach to the problems of migration, the breadth of his gaze, his hermeneutic ambition.

**KEYWORDS:** Documentary, Emigration, Modernity, Economic Boom, Swiss Cinema.

Per lo zurighese Alexander Seiler il cinema rappresenta il porto d'approdo di una lunga formazione umanistica, centrata su studi di filosofia, letteratura e sociologia. In questo saggio<sup>1</sup> ci occuperemo di *Siamo italiani*, uno dei suoi migliori lavori e suo primo lungometraggio, realizzato nel 1964: un'opera esemplare in cui Seiler si confronta con l'imponente fenomeno dell'immigrazione italiana in Svizzera, rivelando la vocazione militante che accompagnerà tutta la sua carriera e determinerà un impegno non limitato alla dimensione strettamente creativa.<sup>2</sup> Per altro, è proprio nella prima metà degli anni Sessanta che, sostenuto da alcuni giovani e coraggiosi autori, prende forma nel panorama elvetico il documentario *engagé*, tanto attento alle problematiche del mondo del lavoro e alla vita sociale del paese quanto allergico alle convenzioni di un'antropologia da cartolina: nel 1964, in particolare, oltre a *Siamo italiani*, escono anche *La Suisse s'interroge*, una serie di cinque cortometraggi di Henry Brandt, e *Les Apprentis* di Alain Tanner. Si tratta di un momento magico, di grande entusiasmo intellettuale - "ci sentivamo dei pionieri del *cinéma direct*", ricorda Seiler (in Helbling 2003) - e di relativa apertura istituzionale di fronte a un cinema che ambisce a unire interesse sociologico, denuncia e

<sup>1</sup> Ringrazio il Ministero dell'Istruzione della R. Ceca per aver sostenuto la pubblicazione del saggio (IGA\_FF\_2020\_023).

<sup>2</sup> Seiler è stato a lungo segretario dell'Associazione dei Cineasti Svizzeri, oltre che fondatore dello Swiss Film Center; notevole, per altro, anche la sua attività di critico cinematografico.

attenzione formale: un'apertura che consente a Seiler di realizzare *Siamo italiani* senza incontrare gli ostacoli che si opporranno, solo una decina di anni dopo, al suo progetto di un film sulla storia del movimento operaio elvetico dal 1914 al 1974 (*Die Früchte der Arbeit*, che richiederà cinque anni di lavoro e uscirà nel 1977).

*Siamo italiani* nasce dal desiderio di confrontarsi con il nuovo assetto economico e sociale che si era affermato nell'Europa occidentale del secondo dopoguerra, e con le profonde trasformazioni da esso determinate. Per almeno un trentennio, infatti, dopo la conclusione del conflitto mondiale, la Svizzera conosce una consistente crescita economica e industriale, dovuta all'aumento della richiesta di servizi e beni di consumo nell'Europa della ricostruzione. Tutto ciò si accompagna all'affermazione di un modello borghese avanzato, segnato da un preciso codice di comportamento e dal controllo di ben determinati oggetti materiali, capaci di definire uno status di distinzione e di esercitare un'indiscutibile attrazione nei confronti delle masse popolari, segnandone la sostanziale assimilazione alla cultura dominante.

Anche i presupposti dell'ampio fenomeno migratorio di cui si occupa *Siamo italiani* sono tutti leggibili nel dato macroeconomico: è infatti il desiderio di mantenere alti i livelli di produzione a determinare una forte richiesta di manodopera, il che spinge l'amministrazione elvetica a incoraggiare l'afflusso di forza lavoro straniera. Non sorprende che la consistenza della risposta sia stata anche in questo caso determinata dal differenziale demografico ed economico che separava la Svizzera tedesca del tempo da altre aree geografiche, più densamente popolate e più povere. A dare una risposta numericamente consistente alle possibilità occupazionali offerte dalla Confederazione furono *in primis* proprio aree dal nostro paese, la cui crescita, al tempo, era assai tardiva, se confrontata a quella svizzera: prima, fino agli anni Cinquanta, il Veneto, il Friuli, il Bergamasco e il Bresciano, poi, una volta avviato il miracolo economico anche nel nostro settentrione, il Salento e altre regioni del sud e delle isole maggiori. Il processo migratorio sarà di lunga durata: in trent'anni, dalla fine della guerra alla metà degli anni Settanta, la popolazione straniera residente in Svizzera sarà pressoché triplicata. Già nel 1964, quando Seiler realizza il suo film, i dati sono per altro eclatanti: circa metà della forza lavoro attiva nel settore industriale è costituita da manovalanza straniera; i suoi due terzi sono nostri connazionali; includendo anche donne e bambini, sono circa mezzo milione gli italiani che si sono trasferiti in Svizzera in cerca di migliori condizioni di vita.

*Siamo italiani* attraversa il fenomeno migratorio in tutte le sue componenti: registra le motivazioni di una scelta così impegnativa nelle testimonianze con cui si apre il film, ne indaga le problematiche amministrative, approfondisce le difficoltà dell'ambientamento, mette in luce le durezza della vita lavorativa ed entra nelle case degli immigrati, indulgiando sulle pratiche dell'ordinario *ménage* familiare. Oltre a ciò, come vedremo, compie un'intensa mappatura dello spazio urbano, capace di collocare l'esperienza di vita dell'emigrante in un più ampio contesto relazionale, che vada oltre le semplici coordinate dettate dai ritmi di lavoro e dai ruoli familiari. Allo sviluppo e alle contraddizioni della città industriale Seiler guarda infatti con particolare attenzione,

proprio nel momento in cui essa diviene territorio di un conflitto esteso, data la disomogeneità sociale ed economica che in essa si viene a determinare: un conflitto che è già visibile nella stretta contiguità tra aree produttive e spazi abitativi, nella rigida separazione tra quartieri popolari ed *enclaves* borghesi.

Così, l'osservazione attenta del contesto, la registrazione di dinamiche economiche, sociali e psicologiche fanno di *Siamo italiani* un piccolo saggio di geografia del capitalismo, organizzato per immagini e in giornate: in esso, la sovrapposizione degli sguardi e dei punti di vista si somma all'eterogeneità linguistica, economica e culturale dei microcosmi oggetto di osservazione, fino a configurare un territorio estremamente complesso, mai completamente attraversato e definito dalle istanze conoscitive autoriali. In tutto, si avverte chiaramente l'ambizione di un cineasta intellettuale, volto a indagare il terreno con la precisa consapevolezza della necessità di una presa di posizione e della piena leggibilità della materia oggetto del suo studio. Seiler, insomma, rinuncia fin da subito alla pretesa di un'obiettività nei fatti mai pienamente perseguibile, nella piena consapevolezza del fatto che ogni strategia di rappresentazione del mondo esclude necessariamente la presunzione dell'invisibilità dell'osservatore, il suo coinvolgimento ideologico e umano nelle dinamiche di cui intende produrre testimonianza e interpretazione. Nel panorama nazionale del genere, spesso orientato al viaggio e allo studio antropologico delle isolate culture alpine, il film di Seiler, "coscienza critica di un sistema votato al profitto" e "di un ordine interno che fonda la sua solidità sulla repressione e sulla disuguaglianza", rappresenta insomma l'ideale punto di partenza del documentario elvetico *engagée*, per il suo "dare voce a chi di questo stato di cose era la vittima predestinata" (Chatrian 2010, 112): gli immigrati, soprattutto.

L'ampiezza delle ricerche effettuate sul campo da Seiler è testimoniata anche da un volume pubblicato nel 1965, a breve distanza dall'uscita del film e con il suo stesso titolo, curato dallo stesso regista e corredato da una nota prefazione di Max Frisch, in cui lo scrittore svizzero si avvicina al fenomeno migratorio con la consueta curiosità per le dinamiche sociali e psicologiche del mondo contemporaneo. Il testo di Frisch è di grande interesse, e non solo per la sua capacità di mettere a fuoco le dinamiche che hanno determinato a monte l'emigrazione italiana verso la Confederazione. Frisch guarda soprattutto alle contraddizioni del suo paese, alla reazione schizofrenica di un *kleines Herrenvolk* – un "piccolo popolo sovrano" – diviso tra il rifiuto del razzismo, da sempre polemicamente riconosciuto nell'atteggiamento di americani, francesi e russi (per non parlare dei tedeschi, capaci di elaborare il concetto di *Hilfsvolk*, nota Frisch), e la percezione di una fastidiosa presunzione di superiorità, diffusamente riconosciuta da Frisch nell'animo dei suoi connazionali, segnato da una "tollerante nervosità" – quasi un ossimoro! – nei confronti della presenza massiccia di un minoranza straniera. Non a caso, ai locali la convivenza con gli italiani appare particolarmente perturbante non tanto nel contesto produttivo ("sono anche capaci", afferma Frisch, riproducendo il sentire comune), quanto nei territori condivisi del microcosmo urbano, i negozi, i luoghi del

divertimento, le strade: “*man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen*” (“cercavamo forza lavoro, sono arrivati uomini”), sintetizza esemplarmente lo scrittore elvetico, mettendo in luce la complessità di un fenomeno che si pensava consistere esclusivamente in una vantaggiosa operazione economica, e che invece coinvolge categorie antropologiche, modelli di relazione e di pensiero. Da qui l’invito che Frisch rivolge ai cittadini della Confederazione: mettersi in ascolto e prendere consapevolezza di tale complessità, evitando di dare credito al populismo delle “teste calde che non capiscono niente di economia”, sempre pronte a soluzioni estreme e rassicuranti.<sup>3</sup>

In *Siamo italiani*, la consapevolezza della necessità di una presa di posizione emerge sia nella selezione dei contenuti e delle testimonianze, che nelle scelte figurative e nell’organizzazione della sceneggiatura. Il film è diviso in sette macrosequenze: *Il primo giorno, Sabato, Domenica, Un giorno, Giorno di paga, Sabato, Domenica*. L’allusione alla canonica misura del tempo rappresentata dalla settimana viene chiaramente alterata dalla predilezione per le occupazioni extralavorative nel tempo libero del *Wochenende*, oggetto di un’attenzione particolare da parte dell’autore; per il resto, Seiler intende ripercorrere l’esperienza professionale dell’immigrato scandendola in giornate esemplari, come quella dell’arrivo e quella, decisiva, della retribuzione mensile. Il senso di opprimente ripetitività dato dall’esperienza lavorativa è restituito invece dal ricorso insistito alla figura dell’anafora; sono infatti quasi sempre le stesse inquadrature ad aprire le singole macrosequenze: un tram notturno che attraversa una periferia cittadina, un gruppo di figure distanti, che camminano nella nebbia per raggiungere la fabbrica, prima del turno di lavoro. Un procedimento, quello anaforico, che già dice tutto della razionalizzazione utilitaristica del tempo e dell’alienante meccanicità del moderno.

All’organizzazione della sceneggiatura sfuggono sia la sequenza finale del film, come vedremo più avanti, sia quella iniziale, collocata in esergo, prima dei titoli di testa e fuori, dunque, dalla scansione temporale che ne contraddistingue la struttura. Esemplari e programmatici sono sia il suo contenuto che il suo carattere: una serie di quattordici brevi primi piani in cui altrettanti nostri connazionali si presentano velocemente, andando solo occasionalmente oltre la rapida enunciazione di dati anagrafici e provenienza geografica. La collocazione privilegiata di questa breve galleria di volti e parole, la vicinanza affettiva della macchina da presa rappresentano già due chiari segnali della scelta di campo operata da Seiler: agli italiani si vuole riservare il diritto di presentarsi singolarmente, le loro storie sono storie di persone in carne ed ossa che l’autore rifiuta già *in limine* di trattare come massa e come numero, strategia perfettamente organica a tutti i progetti orientati all’esclusione dei diversi, da sempre fondati sulla retorica nazionalista dell’attacco identitario. Nel corso del film, le parole degli emigranti si faranno poi più precise, delineando un mosaico variegato di problematiche irrisolte (la distanza dai

<sup>3</sup> Le citazioni da Frisch sono tratte da un extra all’edizione completa in DVD delle opere di Seiler (in bibliografia).

familiari, l'infima qualità delle abitazioni, il senso tangibile di esclusione, gli ostacoli amministrativi) e di desideri, determinati soprattutto dall'aspirazione al controllo di ben determinati e soddisfacenti "segni identitari": reddito, denaro, un'automobile con cui tornare in Italia durante le ferie e fare bella figura con gli amici (cfr. Lévy 1996). Ancora, gli italiani sono mostrati come individui, intervistati uno per uno, contraddistinti dalle varietà regionali del loro italiano, ciascuno preso dai propri problemi e animato dai propri sogni: da tutto ciò emerge un quadro carico della stessa disarmante umanità che lo stesso Frisch aveva riconosciuto nei nostri connazionali, tagliando netto il discorso sulla retorica dell'invasione e del pericolo:

la loro esperienza rimane del tutto apolitica, un sentimento che può essere definito nostalgia. Non ce n'è uno rivoluzionario tra quelli che parlano. C'è qualcosa di commovente. Tutti parlano della famiglia. È questa la loro etica, un'etica cristiana [...]. Separazione dalla famiglia, risparmiare per la famiglia, abitare con la famiglia. [...] A volte suona persino antico. La cultura non arriva con l'istruzione ma come eredità pratica, come umanità, non come teoria.

Un particolare rilievo, in *Siamo italiani*, sembrano avere proprio le problematiche abitative: più volte, vengono denunciate l'indisponibilità degli svizzeri ad affittare agli italiani e la distanza dagli standard minimi di dignità delle abitazioni accessibili agli stranieri; "non possiamo avere l'onore di abitare nelle case che costruiamo noi stessi", afferma uno degli intervistati. La macchina da presa, così, con lunghe panoramiche silenziose mostra la miserevole condizione degli spazi domestici: mura umide e scrostate, camere stipate di letti e armadi, cucine improvvisate e precarie. Un elemento dello stile, dunque, interviene e condiziona, nello spettatore, una presa di coscienza, e non è certo per caso che proprio ora, nel momento in cui la macchina da presa riduce la distanza tra l'osservatore e il suo oggetto di studio, oltrepassando la soglia del privato, il commento della *voice off* sia ridotto ai minimi termini, a tutto vantaggio di un regime dell'evidenza secondo il quale il microcosmo rappresentato possa fare a meno delle parole e parlare praticamente da solo, sostenuto dallo stile e dalla tensione affettiva e conoscitiva dello sguardo autoriale.

Più volte le componenti di scrittura si incaricano di esprimere il carattere dell'atteggiamento con cui Seiler si avvicina all'urgente vissuto degli emigranti italiani in Svizzera: nel montaggio, nella posizione della macchina da presa, nelle scelte di ambientazione. Pensiamo ancora alla rappresentazione del territorio urbano, costruito attorno al ritorno insistente degli spazi canonici dell'alienazione del moderno, a partire da quel tram notturno con cui si aprono le singole sezioni del film. Oltre a ciò: i dormitori, gli assordanti capannoni industriali, segnati dalla perturbante contaminazione tra massa meccanica ed elemento umano, e ancora tutti i ghetti della distrazione, frequentati quasi esclusivamente da stranieri radicati, in cerca di un illusorio divertimento: i bar dove si gioca a carte, le serate danzanti, i cinema, i Luna Park, territori in cui la macchina da presa segue con discrezione affettuosa le accensioni di passioni marginali – il gioco, il ballo, lo stordimento di luce e rumore, un film "parlato in italiano" – unici diversivi alla routine

del lavoro quotidiano. Infine, Seiler muove il suo sguardo verso i quartieri del consumo, andando a cercare gli immigrati italiani davanti alle vetrine dei grandi magazzini e dentro i supermercati, con le mani piene del denaro a lungo desiderato e ora, finalmente, dignitosamente guadagnato. Gli oggetti del desiderio catturano lo sguardo dei nostri connazionali e si sovrappongono alla loro rappresentazione in inquadrature in cui si avverte l'eco della lunga passeggiata milanese di Domenico e Antonietta nel *Posto* di Olmi, un'opera solo di pochi anni anteriore a *Siamo italiani* e per molti aspetti assai vicina all'*animus* che muove la ricerca di Seiler. Niente potrebbe, infatti, raccontare l'ambigua fascinazione della modernità consumista più efficacemente dello sguardo rapito di una vittima ingenua, che sia un giovane e spaurito ragioniere della campagna lombarda o un bracciante pugliese, costretto a emigrare e indurito da anni di fatica.

In *Siamo italiani*, è insomma l'adozione di un ben determinato regime dello sguardo a esprimere la posizione del suo autore nei confronti della materia osservata: un filtro empatico, attraverso il quale mettere a fuoco i desideri dell'immigrato, l'unico, in fin dei conti, che può sentire sulla propria pelle, fino in fondo, la disperata distonia implicita in ogni percorso di sradicamento e il fondo oscuro e umiliante del miracolo economico, i suoi tributi da pagare, affettivi e psicologici. L'inserimento in una forma di società economicamente più avanzata, per quanto desiderato, appare infatti segnato da una rilevante complessità sentimentale, che unisce l'inconfessabile rimpianto della *vie antérieure*, ricostruita ora a distanza nel paesaggio affettivo e fisico dei luoghi di provenienza, al senso di perdita della *correspondence*, all'esperienza eroica del riscatto e del coraggio impiegato nel voler ripartire da capo, fino a un'impensabile affermazione economica. Non certo a caso, nelle testimonianze riportate da Seiler, si fondono costantemente un senso opprimente di emarginazione e l'orgoglio derivante dall'acquisizione di un nuovo status, di un finora sconosciuto benessere: come se il coinvolgimento in un sistema produttivo avanzato determinasse inevitabilmente un'insanabile frattura interiore, secondo la quale la percezione dell'avanzamento viene inevitabilmente compensata dalla necessitata accettazione di un'inquietudine e di una distanza (Fig.1).



Figura 1. Siamo italiani. Un fotogramma del film

Come dicevamo, Seiler rivolge il suo sguardo in più direzioni, nell'intento di definire un esaustivo *case study* di fenomenologia della migrazione. A tal fine, estende l'orizzonte del suo film anche verso la popolazione locale, di cui si propone di mettere a fuoco i pregiudizi e le reazioni determinate dall'intensità dell'impatto dovuto al processo migratorio in atto: per la prima volta nella sua storia recente, infatti, un popolo relativamente benestante, orgoglioso e arroccato in difesa della propria identità (il *kleines Herrenvolk* di cui diceva ironicamente Frisch), era costretto a confrontarsi quotidianamente, nello spazio lavorativo e pubblico, con culture e stili di vita ad essa estranei, introdotti nella Svizzera del dopoguerra da un'altra, numerosa comunità nazionale. Seiler, così, non può fare a meno di registrare la miscela di diffidenza, pregiudizio e disprezzo che attanaglia la maggioranza di lingua tedesca, la facilità con cui essa tende a cercare rifugio in false mitologie securitarie e identitarie, la sua chiusura istintiva di fronte a una maggiormente compiuta prospettiva di integrazione. Ad esorcizzare il fantasma dell'*Überfremdung* sembrano così entrare in gioco procedimenti collettivi di rimozione e sublimazione: la coincidenza arbitraria tra popolazione e collettività, sublimata nell'astrazione di una comunità locale ancorata allo spazio antropologico del suo territorio, inesistente nei fatti, ma pienamente funzionale a rafforzarne il senso di identità, contro l'elemento estraneo.

Una lunga sequenza di *Siamo italiani* – oltre quattro minuti di pellicola – si incarica di raccontare questo blocco, con una soluzione di grande interesse espressivo: le posizioni della popolazione locale vengono rappresentate da svariate voci autentiche, registrate dallo stesso Seiler e solo in fase di montaggio collocate a commento sonoro di una lunga serie di inquadrature di anonimi passanti nel centro di Basilea, senza che vi sia corrispondenza tra tale commento e la dimensione iconica della sequenza, tra il pensiero espresso dalla voce riprodotta e l'identità delle persone che passeggiano sotto lo sguardo dello spettatore. Seiler giunge così a rompere quel legame tra voce e persona che costituisce da sempre una delle convenzioni più solide del racconto cinematografico: la testimonianza isolata, l'opinione del singolo individuo perdono così un aspetto fondante del loro valore documentario (la loro identificabilità), per essere invece precipitate in un lungo e disomogeneo monologo capace di produrre un perturbante "effetto massa", la forma, cioè, che meglio possa esprimere il carattere strisciante, anonimo e diffuso delle molteplici forme di intolleranza che caratterizzano la maggioranza tedesca. A dispetto insomma della ricerca figurativa, volta a isolare volti e corpi nella folla cittadina, le intolleranti esternazioni collocate nel commento sonoro vengono avvertite come proprie di un campione umano omologato e indistinto: un uniforme e pesante conformismo, allora, sembra caratterizzare l'intera comunità locale, le sue rassicuranti approssimazioni. Produce una certa tristezza accorgersi che molti pregiudizi "sembrano usciti dal presente" (Chatrian 2010, 113), anticipando atteggiamenti che ancora segnano lo sguardo intollerante e sospettoso di molti europei; e fa uno strano effetto rendersi conto che, per gli svizzeri, anche noi italiani, solo qualche decennio fa e senza nemmeno allontanarci troppo da casa, portavamo ben scritti in faccia tutti gli stereotipi negativi che

segnano ancora oggi il *clichè* del migrante: vivevamo nella sporcizia, trattavamo male le nostre donne e importunavamo quelle degli altri, eravamo rumorosi e volgari, lavoravamo, sì, ma solo per dare risposta ad un'invincibile avidità di denaro.

*Siamo italiani* mette insomma in scena una relazione impura e perturbante tra immagine e parola: l'eclissi della *correspondence* che ormai le distanzia è tutt'uno con l'annullamento dell'individualità e l'alienazione del soggetto in un territorio urbano ormai privato di un soddisfacente tessuto di relazione sociale. In questo ambito, la rozzezza e l'approssimazione degli strumenti di lettura con cui la popolazione locale si relaziona al processo migratorio sono in sostanza segnali di una forma particolare di disagio già ben avvertibile nell'ambito di una fenomenologia del benessere materiale: il mito della comunità minacciata, l'emarginazione e la colpevolizzazione del diverso, il ricorso a una precaria e illusoriamente confortante coesione etnica ne costituiscono le manifestazioni più vistose e inquietanti.

Comprensibilmente, se in direzione degli immigrati appare segnato da un'inevitabile curiosità verso l'esotico, il regime dello sguardo di *Siamo italiani* non può rinunciare a un'indagine più circostanziata ed esperta nel momento in cui esso si posa sulle contraddizioni del paesaggio sociale meglio conosciuto dall'autore, quello, appunto della Svizzera tedesca in cui è cresciuto e si è formato. In questo ambito, naturalmente, Seiler non si limita a registrare unicamente gli umori della strada, ma estende l'orizzonte del suo film fino ad avvicinare anche tutte le componenti gestionali del processo migratorio in atto: politiche, amministrative, sanitarie. Il cinema di Seiler, insomma, non si accontenta di fotografare empaticamente uno status psicologico legato a una condizione di insicurezza e allarme, ma intende anche fotografare le relazioni di un territorio ben più complesso, in cui la rappresentazione della cultura materiale sia sempre giustificata, oltre che dallo studio di determinate forme affettive, da una riflessione sulla sua determinazione storica, economica, politica. Rientrano così a pieno titolo nella funzione documentale di *Siamo italiani* alcune informazioni relative a iniziative di legge, determinate da un atteggiamento visibilmente schizofrenico. La politica migratoria della Confederazione, infatti, appare segnata da istanze esplicitamente contrapposte: da un lato, la spinta data dalle leggi di mercato e dalle pressioni dell'imprenditoria elvetica, con la conseguente adozione di un complesso di leggi che incoraggiano apertamente l'ingresso nel paese di manodopera straniera; dall'altro, l'azione profonda delle maggioranze silenziose e conservatrici, sollecitate dalla paura dell'ignoto e dello straniero, i cui referenti politici intervengono in direzione dei lavoratori stranieri determinando evidenti limitazioni normative nella fruizione di diritti elementari. Così, Seiler non manca di insistere sulla brutale ambiguità dell'iniziativa legislativa confederale, ben riconoscibile, ad esempio, nell'istituzione e nel ricorso sistematico alla figura professionale del *Gastarbeiter* (lavoratore ospite, nei fatti uno stagionale), in cui alle dolorose dinamiche dell'emigrazione si sommano quelle di un paradossale pendolarismo forzato, imposto *ope legis*, che lo costringeva a lasciare il territorio nazionale per tre mesi



all'anno, periodo considerato sufficiente per scoraggiare, auspicabilmente, ogni progetto di stabilizzazione abitativa, professionale e, conseguentemente, familiare: una situazione ancora tollerabile quando il migrante proveniva da aree contigue ai confini nazionali elvetici, e dunque facilmente accessibili nei periodi di rimpatrio coatto, ma comprensibilmente insostenibile una volta che il flusso migratorio verso la confederazione si meridionalizzò, interessando le regioni più periferiche del nostro paese. Degna di nota, secondo Seiler, è anche la resistenza messa in atto da Berna di fronte a ogni proposta di introduzione dell'istituto del ricongiungimento familiare, ancora non previsto quando Seiler gira il suo film e introdotto solo con l'accordo tra Italia e Svizzera del 1964, a condizione che il lavoratore avesse alle spalle ben cinque anni di permanenza sul territorio nazionale, potesse contare su un contratto di lavoro stabile, nonché disporre di una degna abitazione in cui ospitare i propri congiunti. Seiler non si limita a notizie e dati, collocati, per altro, sempre con molta discrezione, nello spazio riservato alla *voice off*, ma scende sempre a livello dell'immagine, sul più eloquente terreno della rappresentazione fisica della cultura materiale: solo così possono essere colte le distorsioni proprie di una norma altrimenti astratta, le sue conseguenze. È la testimonianza dei singoli, insomma, la rappresentazione delle penose vicissitudini di famiglie reali eppure sulla carta inesistenti: donne e bambini costretti a vivere nell'ombra, privati di istruzione e assistenza sanitaria, oltre che, naturalmente, di una altrettanto necessaria visibilità sociale, a dare una forma fisica alla rigidità della legge, al suo uso dissuasivo, al suo non voler prendere in considerazione istanze primarie, come il naturale bisogno di socialità implicito nell'istituzione familiare, ancora intenso, per altro, nell'Italia del secondo dopoguerra e particolarmente sentito proprio nelle aree di provenienza di molti nostri connazionali emigrati in Svizzera.

Oltre che a prendere in esame la politica migratoria della Confederazione, Seiler dedica uno spazio significativo del suo film anche all'osservazione della macchina burocratica elvetica, impegnata a gestire un fenomeno complesso e di rilevanti proporzioni. In più di una sequenza, lo sguardo dell'autore indaga da una distanza solo apparente i luoghi della gestione amministrativa: gli uffici dei funzionari, le cui pareti sono ricoperte da enormi archivi, la solerzia meccanica e impersonale degli impiegati, ai cui sportelli si avvicinano, con le carte del caso, uomini e donne spesso disorientati, cui vengono illustrati con pazienza i vincoli, imposti dalla normativa, alla loro permanenza sul territorio elvetico e i documenti necessari per l'accoglienza dei familiari e la stipula dei contratti di lavoro. Riconosciamo un'analogia distanza anche in una delle sequenze iniziali, in cui, assumendo un analogo *pattern* informativo, *Siamo italiani* illustra le modalità dell'accoglienza sanitaria predisposta per gli immigrati, una serie di visite e controlli preliminari all'assunzione, nella macchina produttiva confederale. In tutte queste sezioni del film, la ripresa manifesta un'aderenza al profilmico quasi ostentata, grazie al rifiuto di avvicinare lo spazio con un ulteriore trattamento fotografico e al ricorso insistito alla presa diretta del sonoro, con tutte le sue imperfezioni. Eppure, tutto ciò non implica assolutamente una poetica puramente documentale: sono anzi proprio l'eclissi

della scrittura e della costruzione retorica e l'apparente silenzio della soggettività autoriale a costituire la "segreta molla emozionale" (Micciché 1965) che muove queste sequenze, e, in genere, l'intero film. Così, nonostante il distacco formale dello sguardo sul reale, l'utopia della trasparenza, anche in *Siamo italiani*, tramonta di fronte all'urgenza di una presa di posizione e alla spinta ermeneutica che ne rappresenta la motivazione più profonda (Fig. 2).

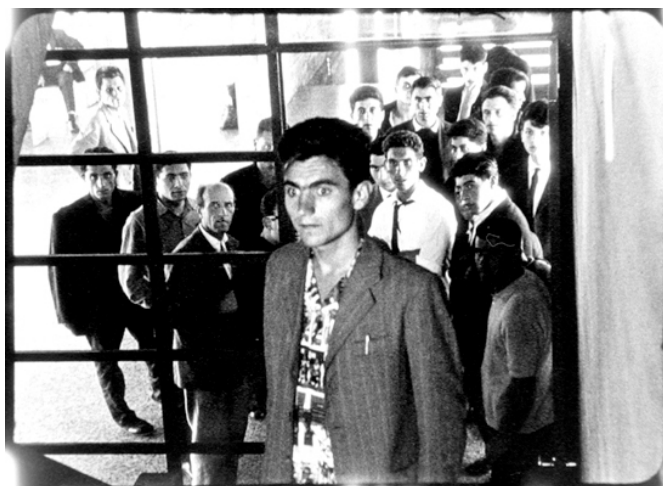


Figura 2. Siamo italiani. Un fotogramma del film

Oltre che di una posizione sugli atteggiamenti e sulle aspirazioni delle parti in gioco, lo sguardo di Seiler sembra capace anche di una valutazione complessiva della vasta fenomenologia del moderno, di cui il processo migratorio rappresenta in effetti una delle manifestazioni più contraddittorie e conflittuali. *Siamo italiani* dimostra tale ambizione in una precisa sezione del film: la macrosequenza conclusiva, in cui Seiler avvicina la materia sottoposta alla sua osservazione ricorrendo a categorie ben consolidate nell'immaginario figurativo, letterario e religioso della cultura occidentale.

L'ultima macrosequenza di *Siamo italiani* ha indubbiamente un carattere insolito. La didascalia che la apre ci informa che si tratta di una domenica, e infatti lo spettatore si trova subito coinvolto in una funzione religiosa cattolica. Siamo in una grande sala di un edificio moderno, e il sacerdote italiano sta affrontando la sua omelia, di fronte a un gruppo consistente di nostri connazionali. Improvvisamente, però, alle parole del prete si sovrappongono altre immagini che inaspettatamente ci riportano alla fatica di una giornata di lavoro: mani che timbrano i cartellini di ingresso, e poi il rumore di enormi macchinari, le luci artificiali, il fuoco e il fumo che escono dalle fornaci, e gli operai italiani, nell'inferno di un giorno qualsiasi. Evidente, di queste immagini, è l'enfasi drammatica, data dall'innaturalità della relazione tra immagine e parola, dalla dura fisicità di volumi, macchine e corpi, dalla spersonalizzazione alienata di individui ridotti a maschere straniere, strumenti soggetti al mito del denaro e alla tirannia del tempo.

### Il brano del Vangelo su cui scorrono le immagini è un passo di Luca:

quando fu vicino, alla vista della città, pianse su di essa, dicendo: “Se avessi compreso anche tu, in questo giorno, la via della pace... ma ormai è stata nascosta ai tuoi occhi. Giorni verranno per te in cui i tuoi nemici ti cingeranno di trincee, ti circonderanno e ti stringeranno da ogni parte; abatteranno te e i tuoi figli dentro di te e non lasceranno in te pietra su pietra, perché non hai riconosciuto il tempo in cui sei stata visitata.” (19, 41-44)

Gesù entra a Gerusalemme accolto dall'entusiasmo della folla, eppure, anche in questo giorno di festa, non si lascia sedurre dal fascino del successo e piange per la città, che ha abbandonato la via della pace per le lusinghe del benessere e si avvia a un'imminente distruzione, già leggibile nel degrado morale che la opprime. La drammaticità della situazione è intensificata dal suo pianto, evento rarissimo nei Vangeli e, sempre, “segno dell'imitazione, dell'incarnazione del Cristo nell'uomo” (Le Goff 2005, 57).

Indubbiamente, non può risultare casuale l'accostamento tra l'intensità espressiva della rappresentazione figurativa e un passo scritturale così esposto e a suo modo perentorio su tutto ciò che riguarda l'affermazione di un modello disumanizzante, fondato sulla logica del profitto e concretizzato nell'immagine evangelica della Gerusalemme terrena. Così, in tutta la sequenza finale di *Siamo italiani*, un profondo presagio di morte emerge dall'accostamento tra le parole del sacerdote e le drammatiche testimonianze visive del lavoro industriale, come se la Gerusalemme moderna della produzione e del consumo portasse già in sé le ragioni della sua fine. A tutto ciò sembra per altro esplicitamente alludere anche l'insistenza visiva sul motivo del fuoco distruttore, di chiara ascendenza scritturale e ben solido nell'immaginario religioso occidentale, ora ricontestualizzato e materializzato nel territorio fisico e reale dell'industria pesante elvetica. La stessa citazione che leggiamo negli ultimi fotogrammi del film (“Chi vuol esser lieto sia, del domani non v'è certezza”), trascritta con la vernice da mano anonima e incerta sul muro di una fabbrica, rimanda esplicitamente all'impermanenza di ogni acquisizione, gettando così un'ombra di sconforto sull'incessante attivismo umano, la stessa ombra che un grande interprete della modernità come Italo Calvino riconosceva in Anastasia, una delle sue più seducenti città invisibili: “città ingannatrice”, dove “per otto ore al giorno tu lavori” e “i desideri si risvegliano tutti insieme”, in cui “credi di godere [...] mentre non ne sei che lo schiavo”.

Nella densissima conclusione del lavoro di Seiler, ogni desiderio di avanzamento, l'avvertimento di una promozione, la soddisfazione illusoria del benessere materiale sembrano così precipitare inesorabilmente verso una perturbante assenza di futuro. Con essa, scivolano verso il vuoto anche la geografia affettiva e l'intera ermeneutica dello spazio urbano perseguita in *Siamo italiani*: un lavoro di scavo che non lascia intravedere i margini di una diversa consapevolezza, capace di dare valore al desiderio di riscatto dei poveri della terra.

\*\*\*

Nel settembre del 1999 Seiler si reca ad Acquarica del Capo, in Salento, per incontrare uomini e donne che già aveva filmato in *Siamo italiani* e che fanno ora esperienza di una nuova alienazione, separati da figli e nipoti ormai integrati nel nuovo mondo in cui li avevano cresciuti. Nonostante abbiano a lungo desiderato la loro terra di origine, questi “emigranti di ritorno” vivono una particolare forma di contraddittoria nostalgia, rivolta verso la lunga parentesi moderna della propria vicenda personale: in essa, si sovrappongono l'orgoglio per un'impresa a suo modo eroica, una percezione totalizzante del lavoro e della famiglia, e un mai pienamente definito senso di alienazione e di smarrimento, di fronte alle proprie fortune e alle scollature generazionali. Su di loro Seiler gira nel 2000 un nuovo film, *Il vento di settembre*, che uscirà due anni dopo. Osserva il regista:

È stato molto difficile far dire agli immigrati della prima generazione anche solo una parola negativa sulla loro esperienza in Svizzera. Quando ricordano le condizioni in cui erano costretti a vivere, quarant'anni fa al loro arrivo in Svizzera, dicono che “era un alloggio con i topi”, e poi ne ridono: e più di così non dicono. Soltanto uno degli intervistati arriva ad ammettere che “eravamo molto schiavi”: ma un suo concittadino mi ha confidato che è stato questo l'unico passaggio del film che non gli è piaciuto. Credo che qui emerga la capacità di ognuno di noi di dimenticare e di rimuovere. L'odierno benessere economico, raggiunto con il duro lavoro in Svizzera, ha rimosso tutte le difficoltà, le discriminazioni. (Helbling 2003)

Come si vede, la dimensione temporale investe ora di un nuovo senso l'indagine di *Siamo italiani*, proponendosi come un parametro decisivo per interpretare l'esperienza collettiva della migrazione, caricata di un più complesso spessore affettivo. L'evidenza fotografica delle immagini di *Siamo italiani*, riprodotte anche nel *Vento di settembre*, dà così forma alla consistenza della memoria, al suo emergere tardivo, una volta rimosse le urgenze della vita materiale, sotto una forma sentimentale complessa e sfuggente. Nella tensione verso la comprensione di sé stessi, per altro sempre parziale, si riconosce così il paradosso del documentario, teso tra l'autenticità della materia su cui pone lo sguardo e l'impossibilità di una sua rilettura univoca, nel segno di un'eclissi della trasparenza tra presente e ricordo, tra esperienza e sua ricostruzione.

## BIBLIOGRAFIA

- BUACHE, F. 1974. *Le cinéma suisse*. Lausanne: L'âge d'homme.
- CHATRIAN, C. 2010. "Voci da uno spazio interno." In A. Moroni (ed.). *51 Festival dei Popoli*, 108-113. Siena: Tipografia Senese.
- COMOLLI, J.-L. 2006. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma: Donzelli.
- COSULICH, C. 1965. "Emigranti veri e selvaggi di maniera." *ABC* (28 febbraio).
- FRISCH, M. 1965. "Überfremdung." In *Gesammelte Werke*, vol. V, 374-376. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2013. "Vorwort zum Buch *Siamo italiani* gelesen von Peter Bichsel." In *Alexander J. Seiler*, DVD1. Zürich: Dschoint Ventschr Filmproduktion.
- GATANI, T. 2018. "L'Accordo del 1964 relativo all'emigrazione italiana in Svizzera." *La Rivista*, <<https://www.larivista.ch/laccordo-del-1964-relativo-allemigrazione-italiana-in-svizzera/>> (Ultimo accesso 14.10.2020).
- HELBLING, G. 2003. "Siamo ancora italiani." *Area. Il portale di critica sociale e del lavoro*, <<https://www.areaonline.ch/Siamo-ancora-italiani-5b144a00>> (Ultimo accesso 14.10.2020).
- HELBLING, G. 2012. "Quelle braccia che tutti citiamo." *Area. Il portale di critica sociale e del lavoro*, <<https://www.areaonline.ch/Quelle-braccia-che-tutti-citiamo-0a629500>> (Ultimo accesso 14.10.2020).
- LE GOFF, J. 2005. *Il corpo nel Medioevo*. In collaborazione con N. Truong. Roma-Bari: Laterza.
- LÉVY, P. 1996. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*. Milano: Feltrinelli.
- MARABELLO, C. 2011. *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*. Milano: Bompiani.
- MICCICHÉ, L. 1965. "C'è molto da imparare da *Siamo italiani*." *L'Avanti* (3 febbraio).
- NATTA, E. 1971. "Nascita e fortuna del cinema svizzero." *Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali: cinema, teatro, televisione, radio, pubblicità, informazione* 3: 133-146.
- PERRET, J. 2010. "Il cinema svizzero e le voci del reale." In A. Moroni (ed.). *51 Festival dei Popoli*, 120-123. Siena: Tipografia Senese.
- PITTAU, F. 1984. *Emigrazione italiana in Svizzera. Problemi del lavoro e della sicurezza sociale*. Milano: Angeli.
- SCHAUB, M. 1977. *Il nuovo cinema svizzero: 1963-1977*. Zürich: Prohelvetia.
- SEILER, A.J. 1965. *Siamo italiani: die Italiener. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz*. Zürich: EVZ-Verlag.

